

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Gallego Zapata, Daniela; Ferrús Antón, Beatriz, dir. Enfermedad y resistencia. Fruta podrida y Sangre en el ojo de Lina Meruane. 2017. 26 pag. (808 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/179849>

under the terms of the  license



**Universitat Autònoma de Barcelona**

**Enfermedad y resistencia: *Fruta podrida y Sangre*  
*en el ojo* de Lina Meruane.**

Autora: Daniela Gallego Zapata.

Tutora del Trabajo de Final de Grado: Beatriz Ferrús Antón.

Grado: Lengua y Literatura Españolas.

Curso académico: 2016-2017.

A handwritten signature in blue ink, reading 'B. Ferrús', with a stylized initial 'B'.

## **Índice**

Introducción	3
1. El cuerpo enfermo como proyecto de resistencia	6
1.1 Zoila (y María) en <i>Fruta Podrida</i>	6
1.2 Lucina en <i>Sangre en el ojo</i>	10
2. El amor incondicional y otras enfermedades: Ignacio como «víctima» del amor y de la enfermedad en <i>Sangre en el ojo</i>	17
3. Escribir desde el umbral: cuaderno de descomposición en <i>Fruta podrida</i> y ficción y lenguaje en <i>Sangre en el ojo</i>	19
4. Chile como referente y espacio de memoria en <i>Sangre en el ojo</i>	21
5. Conclusiones	23
6. Bibliografía	24

## Introducción

Cuando Cristóbal Colón relata lo oído acerca de la isla de Martinica hace referencia a un lugar habitado por «mujeres sin hombre» que «no usan ejercicio femenino» (Guerra, 1995: 1). Estas mujeres que tanto recuerdan a las del mito griego de las Amazonas, alejadas del «deber ser mujer» de la época, se presentan como seres feroces que tan solo buscan la compañía masculina para procrear y suponen la construcción legendaria de la otredad desde la exageración, el exotismo, el temor y la fascinación que también ofrece lo desconocido y peligroso. Si la mujer en la historia de occidente siempre es lo *otro*, lo es más todavía si es dueña de su deseo, como ya se expone en el mito edénico.

En la doctrina cristiana, el pecado original, ese que marcó el destino de toda la humanidad, tiene su génesis, nunca mejor dicho, en el cuerpo de la mujer. Eva, engañada por una astuta serpiente, convencerá a Adán de tomar del mismo fruto prohibido que más tarde los llevará a la expulsión del paraíso con las ya conocidas consecuencias para los seres humanos generación tras generación. En Eva no solo se plasma el mito del pecado original, también en su figura y en su género se proyectan nuevos simbolismos y actitudes, de ahí que en la sociedad exista la tendencia a vincular (sobre todo en la industria del cine, las novelas o los medios masivos de comunicación en general) a las mujeres con rasgos adjudicados a una Eva que va más allá de la mera invención: imperfecta, caprichosa, embaucadora, que utiliza artimañas para la seducción y arrastra al hombre a pecar, propio de su naturaleza tentadora femenina.

La historia de la humanidad ha sido escrita por quienes gobiernan el mundo desde el poder, jerarquía dominada por lo *masculino*, creadores de discursos propios, que han sido digeridos por los diferentes estamentos sociales y reproducidos hasta la saciedad y en los que la mujer siempre se ha mostrado como sujeto ausente, oculto y silenciado, foco de opiniones y calificaciones que son impropias e injustas: «inocente, frágil, dulce, dadivosa, modesta, sumisa, abnegada, pura, delicada, discreta, amable, cortés, casta, dócil...» (Sánchez, 2011: 181).

El cuerpo de mujer, los cuerpos silenciados en la historia, protagonismo prácticamente femenino, han tomado voz y conciencia y en la escritura han encontrado

también un mecanismo de expresión sin censura y sin formas establecidas<sup>1</sup>. En este proceso de ruptura y unión con lo subjetivo, también «se incluye aquellos cuerpos fragmentados y también los cuerpos fronterizos» (Sánchez, 2011: 180) en los que se confinan testimonios de transformación y dolor que se rastrean como una historia propia en la que el cuerpo se convierte en personaje principal, pues sobre, con y desde él es que se escribe, en una simbiosis perfecta en la que la piel se extiende como lienzo y no como límite.

Los cuerpos femeninos también han sido desde la medicina más tradicional “proclives a ciertas enfermedades que le son «propias»”. Es el caso de la histeria, afección nerviosa que se ha vinculado a la personalidad femenina por antonomasia, puesto que el cuerpo de la mujer es la «morada ideal de nervios y pulsiones alteradas, vistas como seres turbados y en exceso víctimas de deseo» (Sánchez, 2011: 184). La enfermedad, productora de metáforas en la literatura toma su protagonismo en las ficciones latinoamericanas según afirman Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo, donde su presencia ha devenido en tópico (Guerrero y Bouzaglo, 2009: 25). En este trabajo, voces, cuerpos y enfermedad se unen en la literatura, donde los relatos *enfermos* son prueba del proceso de *descorporeización* que se rehace continuamente y que pretende desvincularse ya no solo de las normas dominantes y oficiales, la crítica también se eleva a las instituciones de la medicina, supuestas encargadas de velar por la salud del enfermo y que en estas novelas son representadas como comerciantes de cuerpos, instituciones que mercantilizan con las vidas que confina en sus organismos; a la sociedad, en estos casos norteamericana y chilena, aunque con vocación alegórica, espacios en los que se representan las experiencias vitales de las protagonistas, jóvenes enfermas que lidian con situaciones profesionales, amorosas y familiares que son el resultado de traumas individuales, colectivos e históricos que han dejado a su paso huellas que continúan en el presente. Los sujetos invadidos por la enfermedad, en un empeño de ruptura con la sociedad que encarcela sus derechos a decidir sobre la vida y la muerte, convertirán sus propios cuerpos en herramientas de resistencia desde

1 En la Introducción que Carmen Simón escribe para el libro *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)* se menciona cómo la vida de la mujer de la España isabelina está fuertemente vinculada a los ideales morales de buenas costumbres promulgados por la iglesia, institución que enaltece del mismo modo la doble dicotomía femenina de «mujer virtud-vicio» y «ángel-demonio». El siglo XIX supone las primeras fisuras de este modelo, pues las mujeres de clase media ven en el ocio el medio para escapar del encierro y la clausura de la iglesia y del hogar, a pesar de que las leyes eclesiásticas y el temor de los hombres se resista a permitirles el acceso a la lectura, al trabajo y/o la independencia. Al tiempo que la mujer es instada a convertirse en un símbolo modélico, aparecen obras que incitan a trasgredir las normas o denuncian la desigualdad de salarial existente.

diferentes perspectivas. Si bien este trabajo se focaliza precisamente en los medios y modos en los que las protagonistas de estas novelas se oponen a la normatividad social y a la presión de la misma, el *cuerpo* de estos personajes se impregna de nuevos símbolos que parten de la enfermedad e invaden otros organismos y cuentan otras historias. El amor enfermo, sentimiento sin límites donde aflora la crueldad y la manipulación, se enlaza con la escritura y el cuerpo, testimonios íntimos que se mezclan con la memoria, el recuerdo, el olvido y la historia que enfrenta al silencio y que lucha por el reparo de una sociedad igualmente enferma, la chilena, víctima de la dictadura cívico-militar de finales del siglo XX condicionante del trascurso vital de los chilenos hasta el presente.

En *Fruta podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012), ambas novelas de la escritora chilena Lina Meruane (1970), el protagonismo se centra en dos personajes femeninos, Zoila y Lucina, dos cuerpos invadidos por la misma enfermedad: la diabetes. Zoila ve su vida depender de los experimentos médicos ilegales a los que se presta su hermana María para poder lograr así un trasplante y Lucina, diabética desde la infancia, sufre sangrados oculares frecuentes, oscilando siempre entre la ceguera permanente y la recuperación. Ambas no solo deberán hacer frente al avance de la enfermedad y sus estragos, también a la presión social, a la médica, a los recuerdos, resentimientos y emociones más profundas, donde juega un papel muy importante el espacio familiar, pues son la ausencia y la carencia de vínculos afectivos los que suponen dimensiones traumáticas para las protagonistas. En una entrevista que Lina Meruane ofrece para el periódico *el País* (2016)<sup>2</sup>, la escritora se refiere al punto en el que yace la antítesis entre ambas novelas, es decir, qué tipos de «resistencia» ejercen cada una de las protagonistas:

*Fruta podrida* es un libro sobre la resistencia a ese discurso a partir de la tensión entre una hermana pequeña enferma de diabetes que se niega a curarse y su hermana mayor, que lucha por salvarla [...] En *Sangre en el ojo* la respuesta es la contraria. «La protagonista se hace cargo de la promesa de salud a cualquier precio». «Son respuestas antitéticas, y es que quería llevar la promesa de salud a los extremos». Es ahí donde uno ve las paradojas, las fisuras (*El País*, 15 de abril de 2016).

---

2 Debido a la falta de un corpus bibliográfico acerca de las obras de la escritora Lina Meruane, ha sido necesario, y de gran ayuda para este trabajo, el análisis de entrevistas de la autora ofrecidas a revistas, periódicos u otros medios de comunicación.

## 1. El cuerpo enfermo como proyecto de resistencia

### 1.1 Zoila (y María) en *Fruta podrida*

*Fruta podrida* es la historia de dos hermanastras, María y Zoila, quienes viven en una ciudad rural llamada Ojo Seco. María, hermana mayor («La Mayor»), trabaja como química pesticida en una planta de producción de frutas donde sin descanso aspira a ascender en la escala profesional de la empresa, a su cargo se encuentra Zoila, su hermana menor («La Menor») enferma de diabetes<sup>3</sup>. La «invasión» de Zoila sirve de pretexto para reflexionar acerca del cuerpo como proyecto de resistencia, pero también como producto de mercantilización que trasciende a «la realidad de un sistema médico-farmacéutico fuertemente capitalista: que da las pautas y remedios, pero que cobra un gran precio por ellos, que convierte al enfermo en una tabla de control» (Ferrús, 2016: 327). El cuerpo como espacio controlado y de control, también interesó a Michel Foucault, quien en uno de sus cursos introdujo el concepto de *biopolítica*<sup>4</sup>. Las políticas neoliberales chilenas, régimen disciplinario, apuntaron la mirada hacia las mujeres y procuró adherirlas al sistema «sin importarle que las corporaciones internacionales contratantes se ensañaran con ellas, como también se encarnizó la autoridad médica sobre sus cuerpos» (Fallas, 2016: 6). En Zoila se materializará la pugna entre «la producción de libertad y aquello que, al producirla, amenaza limitarla y destruirla» (Foucault, 2009: 72), pues la aparente «libertad» para decidir acerca de su salud, tratamiento y métodos, se ve anulada por los mismos que la ofrecen.

---

3 Los progenitores de María y Zoila son dos figuras ausentes en el relato. Del padre de Zoila (no de María, ambas son hermanastras), son escasas las menciones en la novela y cada alusión es testigo del hecho traumático que ocasiona la falta: «Y yo continuo pensando en países lejanos, en cómo será la ciudad iluminada donde vive mi Padre desde que me abandonó: un avión lo había traído desde lejos, por trabajo, [...] Ningún avión lo trajo nunca de vuelta» (Meruane, 2015: 49), «el acuerdo que María había contraído para siempre con mi Padre, ese fugitivo que juró regresar a buscarme pero que pronto olvidó su promesa» (Meruane, 2015: 118).

4 Según Domingo Fernández la *biopolítica* es un conjunto de estrategias de poder que dan fe del funcionamiento del Estado. Desde el control exhaustivo y la gestión de los individuos, se administra todo cuanto tiene que ver con la vida: políticas sanitarias, control de la población, gestión de las guerras e incluso de la muerte (Fernández, 2009: 97). Para un estudio más completo acerca del concepto de *biopolítica*: Foucault, Michel (2009). *Nacimiento de la biopolítica: Curso del Collège de France (1978-1979)*. Akal: Madrid.

El lenguaje y la escritura, que se funde con el cuerpo como arma de rebeldía, tendrá gran peso en esta novela, pues el conjunto de metáforas, símbolos y comparaciones, así como el léxico relacionado con el campo de la indomabilidad «se atreve[n] a decir lo indecible desde un cuerpo enfermo y desechado» (Fallas, 2016: 27). María tiende a comparar a su hermana con un insecto, una plaga, un agente poseedor de un elemento extraño que debe fumigarse, una invasión que se escapa de sus habituales protocolos científicos en un sistema completamente higienizado<sup>5</sup>.

La actitud rebelde de Zoila está motivada por el resentimiento que le inspiran los discursos clínicos<sup>6</sup>, los métodos con los que se apoderan de los cuerpos y hacen suya una enfermedad que hay que aniquilar sin importar los medios, ni la ética. Es así como en un acto de rebeldía y desobediencia<sup>7</sup> decide «dejarse morir», boicotear los esfuerzos «ilegales» de su hermana y los intereses médicos, «pequeños» actos que son suficiente para producir la fisura en los reglamentos establecidos. La escritora Lina Meruane, en una entrevista que concedió al periódico argentino *Clarín* el año 2012, se refiere al papel que juega el médico como referente de una institución poderosa: «donde hay poder (y un saber que se supone incuestionable) normalmente hay maltrato e impunidad. Y hay un supuesto cultural que permite que los enfermos [...] no se sientan autorizados a frenar esas formas de abuso [...] La enfermedad está infectada por la culpa. Es importante resistirlo».

La tirantez entre ambas hermanas está presente desde el primer capítulo: María, acostumbrada a erradicar las plagas que consumen la fruta del Galpón no puede hacer

---

5 En María se concreta la obsesión por la perfección: fruta «perfecta», cuerpo sano, hogar aseado. Ejemplos: «Es mi hermana quien barre día y noche detrás de los muebles, quien frota hasta romperse los nudillos el más inútil de los coladores [...] Por si las cucarachas, por si las hormigas y las mocas» (Meruane, 2015: 36), «tres semanas de refregar la casa con gruesas esponjas untadas en veneno, de dejar trampas adhesivas por el suelo, de poner cebos con irresistibles hormonas» (Meruane, 2015:37).

6 *Fruta podrida*, se conforma una doble triada: la primera de ellas es la de los «adeptos» a la ideología capitalista conformada por María, el Enfermero y el Médico del hospital chileno, personajes que consideran el cuerpo enfermo de Zoila «como amenaza para el sistema de producción dirigido a lograr beneficios en lo posible» (Fenna, 2015: 6) y la segunda hace referencia a la enfermedad-cuerpo-sistema de producción, desde donde se priva a Zoila «de la participación en el organismo social [pues] constituye un problema, un peligro a la rutinaria productividad de su hermana» (Barrientos, 2015: 98). En 1963 Michel Foucault escribe *El nacimiento de la clínica*, obra en la que el filósofo francés discurre acerca de cómo las transformaciones sociales y económicas han influido en la mutación del discurso, el lenguaje y el objeto médico desde sus estructuras más básicas.

7 La desobediencia se convierte finalmente en señal identificatoria de las dos hermanas: «Los médicos le aseguran a María que mi desobediencia es provocada por un gen hereditario. La desobediencia es otra enfermedad congénita, también irremediable» (Meruane, 2015: 80).



del cuerpo de Zoila su propio proyecto de fumigación, el cuerpo de la Menor ha empezado una pelea contra sí misma y no hay manera de detener un sistema defensivo que gesta su propia destrucción. Además, ambas hermanas se erigen como antitéticas en varios aspectos: mientras María simboliza un instrumento más en la cadena de producción de las grandes multinacionales, Zoila procura de todas las maneras posibles desligarse del control alterando «con su propio cuerpo y enfermedad el esquema de producción de la exportación de la fruta» (Barrientos, 2015: 98).

Es a partir del capítulo «Moscas de la fruta» donde la indómita Zoila narra en primera persona como se tejen los «actos subversivos» y las respuestas a estos ataques que proceden tanto de María, como de los protocolos médicos. María se encarga de esconder a Zoila «El frutero [...] y también la mermelada. [...] la panera y la caja metálica con galletas y el azucarero» (Meruane: 2015: 37). El Médico General la instará a que lleve un orden en el cuaderno de composición en el que debe anotar todo aquello que tenga que ver con las ingestas, inyecciones, exámenes, pero nadie cuenta con las confesas intenciones de Zoila: «No podrá controlarme aunque lo intente. Mientras ella produce fruta perfecta en el campo yo produzco azúcar en mi cuerpo: en esta casa yo soy la encargada de mí [...] Mi empresa es la del descuido y la mentira» (Meruane, 2015: 42, 43). María se emplea contra la enfermedad de su hermana con la misma eficiencia y dedicación con la que en el galpón se aplica por combatir la mosca que acecha en la fruta. La Mayor es la representante de la lógica capitalista de producción y parte del complot enemigo para su hermana Zoila: «Mi hermana y yo vivimos en trincheras opuestas de este campo de infinita producción y reproducción. Ella concentra sus esfuerzos en el plan aéreo contra la peste; yo intento boicotearla. Industriosamente ella siembra, fertiliza, cosecha, pare y negocia; yo me planteo como desarticular su proyecto» (Meruane, 2015: 82).

La esfera de *Fruta podrida* está sustentada por la actuación femenina: ellas protegen, producen, manipulan y son manipuladas, se erigen contra lo instaurado, luchan por mantener sus ideales, se rebelan, desobedecen, pero también acatan en un espacio en el que el amparo masculino es inexistente y donde los hombres tan solo instituyen figuras de mando. Cada uno de sus cuerpos constituyen una pieza del gran motor que mantiene en movimiento a las grandes instituciones y empresas, y la normatividad que las utiliza según sus beneficios e intereses.

A los actos de sublevación individual de Zoila se suman otros no menos importantes: la huelga de las trabajadoras del Galpón, quienes deciden actuar como un «solo cuerpo», detener la producción y menstruar el mismo día todas juntas como acto de desobediencia<sup>8</sup> debido a sus condiciones de trabajo: «que les pagaran al menos el sueldo mínimo, que les pusieran sillas porque tenían destrozadas las rodillas, que instalaran hélices en los techos para que de veras circulara la brisa de la patria» (Meruane, 2015: 103). María, portavoz de la compañía, será la encargada de disolver la sublevación de las empleadas demostrando de nuevo que su «función» es la de defender incondicionalmente a la compañía, debe vencer a las temporeras del mismo modo que lo hacía con la mosca de la fruta (Meruane, 2015: 103). Se aprovechará de la situación de desamparo de las trabajadoras pues «estaban solas, solísimas, sin compañeros, se habían ido quedando si sus hombres, sin sus maridos, sin los padres de la prole, porque rodos ellos estaban cesantes o alcoholizados o vagando por las calles, y no contaban con ellos» (Meruane, 2015: 105) y las chantajeará con falsas mejoras aprovechándose de sus necesidades y fragilidad, medidas estratégicas a las que accederán las trabajadoras más jóvenes e inexpertas y con las que acabará la manifestación<sup>9</sup>. Un inesperado quiebre en el personaje de María tiene lugar. Como en una revelación, siente el peso de su entrega a la fábrica y experimenta el no reconocimiento por sus esfuerzos, las promesas incumplidas y su papel en el juego del mercado. Es entonces cuando se une a las artimañas de su hermana quebrantando los mecanismos de poder, vengándose y atentando contra la salud pública bajo una extraña serenidad: «han encontrado manzanas contaminadas con cianuro en los contenedores» (Meruane, 2015: 120), convirtiéndose este acto según Barrientos «en el primer signo de resistencia legítima contra el sistema que había mantenido a María trabajando diariamente para mantener la economía global sana y estable» (Barrientos, 2015: 100), desestabilizando la economía

---

8 Según Beatriz Ferrús, el excremento al igual que «la sangre menstrual marcan los bordes de la corporalidad desde el orden de lo contaminante» (Ferrús, 2006: 188). La menstruación, fenómeno biológico que pertenece puramente al cuerpo femenino, ha supuesto a lo largo de la historia motivo para apartar a la mujer clausurándola en su propio cuerpo. En este caso, las temporeras convierten este fluido en un lenguaje de subversión, como un solo cuerpo *contaminado* se revelan dispuestas a *contaminar* el sistema de producción de fruta elevando su sangre al estado de lenguaje corpóreo.

9 En medio de estas trifulcas María se pone de parto y aparece la figura del Enfermero (quien pide a Zoila que le agradezca su ayuda como enlace con los médicos), cuya intervención es el pretexto mediante el cual el lector conoce finalmente el destino de los bebés que la Mayor engendra sin parar: «Agradecerle por hablarle sin cesar [...] Por extender mi horizonte durante las tardes e encierro y revelarme el destino clínico y hasta comercial de las incontables criaturas que ha parido mi hermana [...] por tener a alguien dispuesta a entregar sus propios hijos por colaborar con la ciencia y salvarme» (Meruane, 2015: 109).

nacional y mundial, destino de las exportaciones<sup>10</sup>. La fruta contaminada que se factura hacia el norte se mezcla con el personaje de Zoila que, infectada también, con una pierna al borde de la gangrena, emprende el mismo camino.

Tras el arresto de su hermana<sup>11</sup> decidirá viajar al país del Padre protagonizando junto con la Enfermera el extenso monólogo<sup>12</sup> del último capítulo de la novela: «Pies en la tierra». Para Ferrús esta representante de la institución médica personifica «un imposible intento por ‘apoderarse’ [...] desde una geopolítica privilegiada», pues es también víctima de un sistema voraz que se apodera incluso del cuerpo de sus trabajadores» (Ferrús, 2016: 333). La Enfermera del Gran Hospital confiesa a ese personaje inquietante, Zoila, que «no se admiten enfermeras enfermas en la Sala de Emergencias, no se aceptan dentro del hospital trabajadoras de la salud no saludables» (Meruane, 2015: 160). La motivación principal del viaje de Zoila es llevar a cabo un segundo atentado, no contra el mercado exportador de fruta, sino «contra» los enfermos en fase terminal que se encuentran en el Gran Hospital. Como una especie de heroína, Zoila llevará a cabo su mayor boicot a la hegemonía médica desafiando el sistema desde su cuerpo enfermo, alejado de los cánones que indican qué es y qué no es saludable<sup>13</sup>.

## 1.2 Lucina en *Sangre en el ojo*

En *Sangre en el ojo* la protagonista es Lucina, quien convive con Ignacio, su pareja y profesor de literatura, en Nueva York. La vida de Lucina ha estado

---

10 El episodio de *Fruta podrida* en el que María decide envenenar la fruta con cianuro, tiene un referente real conocido en Chile como «las uvas con cianuro». En 1989 la alerta saltaba cuando en Estados Unidos las autoridades sanitarias encontraron cianuro en dos granos de uva de procedencia chilena (*El País*, 15 de marzo de 1989).

11 Zoila ayudará a su hermana a llevar a cabo su último acto liberador que la libre del encierro. Como en una transacción comercial en la que nadie gana nada, la vida de María será el precio que pagará por la muerte del fruto de su vientre. Fallas hace una breve referencia a la diferencia entre la Virgen María, «Madre y cuyo fruto es bendito» con el cuerpo de María, condenada «a negociar los cuerpos recién nacidos con los médicos» (2016: 27).

12 En 2012 se estrena en Estados Unidos «Un lugar donde caerse muerta», adaptación teatral del monólogo final de la novela *Fruta podrida* (*Revista temporales*, versión en línea: <<http://www.revistatemporales.com/2015/10/04/entrevista-lina-meruane-la-fruta-podrida-su-sombra/>>)

13 En *Fruta Podrida* tan solo Zoila y María se presentan bajo una doble nominación: la de sus nombres propios y la de «la Menor» y «la Mayor», respectivamente. Designaciones genéricas como el «Gran Hospital», «Director General», «Cirujano General», «el Enfermero» o «el Norte» suprimen la vinculación directa con referentes concretos o reales. En este caso, puesto que la mayoría de nombres hacen alusión al ámbito médico (trabajadores, hospitales...), la imprecisión permite que la crítica se extienda a las políticas de salud independientemente de la localización en el mapa mundial.

fuertemente vinculada a su enfermedad desde la infancia<sup>14</sup>, pues la medicación obligatoria y los pronósticos de ceguera constantes han condicionado el modo y la postura desde la cual se ha relacionado con su alrededor. La trama de la novela parte ya desde las primeras páginas con un síntoma revelador: en medio de una fiesta algo no va bien, un «fuego artificial» atravesará su cabeza resultando ser «sangre derramándose dentro de mi ojo. La sangre más estremecedoramente bella que he visto nunca [...] eso era lo último que vería, esa noche, a través de ese ojo: una sangre intensamente negra» (Meruane, 2012: 13)<sup>15</sup>.

El temor, el odio, el rencor, así como la incertidumbre que en Lucina han dejado huella desde su niñez resurgirán en su madurez materializándose en su personalidad y en el modo en que se relaciona en la esfera pública de su vida (amistades, relación con los médicos, trabajo...) y la manera en que se construyen y destruyen del mismo modo las relaciones familiares, afectivas y de pertenencia cuando la enfermedad penetra en todos los ámbitos. Este estado de confusión genera en Lucina una lucha interna, un ir y venir de sentimientos encontrados que la impulsan a desafiar, desobedecer e incluso resistir de manera individual al avance su enfermedad, a las normas dictadas desde la sociedad personificadas en este caso en las grandes instituciones de la salud americanas y chilenas que abarcarán estados sociales, económicos e incluso políticos, y en el seno familiar, amistoso e incluso el afectivo relacionado con Ignacio.

Numerosos serán los episodios de esta novela con los que podrán ejemplificarse los actos de resistencia llevados a cabo por Lucina: desde la desobediencia a las recomendaciones médicas e incluso familiares; su apuesta por continuar una vida cotidiana<sup>16</sup>, eso sí, modificando su manera de entender el mundo; resistir a la piedad que

---

14 «Mamá, le digo, [...] ¿me quieres decir cuándo fui yo una niña? No recuerdo haber tenido ni un solo momento de infancia. Ni un instante de calma. Ni un segundo en el que no pensara cuándo me iba a tocar la varita de la desgracia» (Meruane, 2012: 139).

15 Zoila también sentirá los estragos de su enfermedad en la vista: «Hoy tengo la vista especialmente borrosa, especialmente dañada por los excesos de la última semana pero ya me lo han advertido: el daño de la vista es acumulativo e irreversible» (Meruane, 2015: 08).

16 En el capítulo «carrito de la mudanza» Lucina se aventura en busca del metro neoyorquino. Todo su alrededor ha sufrido una metamorfosis que la implica, y lo que antes su visión le permitía confirmar ahora es pura suposición: «Si se detenían también yo me detenía, si cruzaban yo los alcanzaba con el metálico rechinar de mi carrito [...] Nadie parecía ir delante de mí, tampoco detrás» (Meruane, 2012: 25). La confusión provocada por los ruidos, las luces y el choque con la multitud la impulsan a buscar una forma de poder moverse lo más libre e inteligentemente posible por la ciudad: «puse mis neuronas y sus peludas dendritas a trabajar en la matemática de los pasos que debían llevarme de una esquina a la otra. Ochenta hasta la primera y doblar a la derecha. Ochenta, izquierda. Derecha, ochenta y nueve» (Meruane, 2012: 26).

provoca su enfermedad, luchar por mantener a flote una relación amorosa que pasará por diferentes momentos de luz, pero también de oscuridad juntos y, como se verá en el desarrollo de la novela, conseguir el remedio definitivo a su enfermedad.

Antes de someterse a la delicada operación ocular, Lucina e Ignacio se embarcan en viajes separados: ella a Chile, país de origen, él, a Argentina a impartir un seminario (más tarde se encontrarán en Santiago). No debería reflexionarse acerca de los actos de resistencia de la protagonista sin tener en cuenta la relación de dependencia que esta construye alrededor de la figura de Ignacio quien, como se irá comentando a lo largo de este trabajo, será una pieza clave en el desarrollo de la trama y en la construcción del personaje de Lucina como víctima-victimaria. Al igual que en *Fruta podrida*, no debe pasarse por alto la relación que subyace entre las protagonistas y su entorno familiar, la unión o no que las vincula con las figuras paternas y familiares en general, así como la presión social ejercida desde las instituciones médicas, causantes y motivantes del impulso de rebeldía de la/s protagonista/s de este trabajo en contra de los métodos de control establecidos. Ejemplos de esto es el hastío con que Lucina narra los sucesos que ocurren los días previos a su viaje a Chile:

Desde Chile empezaron a repetirse las llamadas de teléfono, con tarjeta a cobro revertido, llamadas insistiendo en que adelantara mi vuelo. Que me operara ahí donde ellos, que eran la familia [...], donde ellos, todos juntos o alternándose en turnos, pudieran hacerse cargo [...] Sin saberlo ellos conspiraban contra mi escasa paz anterior, contra mi imperiosa necesidad de estar un poco sola con mis miedos y mi enorme ingratitud (Meruane, 2012: 47).

Una vez en Santiago, entra en escena la esfera familiar de Lucina, compuesta por sus padres y dos hermanos, uno de ellos, el mayor, con quien a lo largo de su estadía apenas podrá comunicarse más que por teléfono y con quien conocerá el lector aspectos de la infancia de Lucina, así como el trasfondo de la relación entre los dos. Ambos espacios, tanto la ciudad capitalina como el contacto con lo «familiar», traen a la mente de Lucina el rencor y resentimiento causados por una infancia marcada por enfermedad (y en especial, resentimiento centrado en la figura materna), pero también estos ambientes serán terreno de «resistencia» para la protagonista, pues será en Chile donde el derecho a decidir sobre cómo y dónde tratar su enfermedad se enfrentará a lo que su familia supone indirectamente: por un lado, una herramienta más de los métodos de control establecidos por la sociedad, en este caso, por las grandes instituciones médicas

a la que sus padres también pertenecen y, por otro, la personificación del sentimiento de abandono que persigue a Lucina. En el capítulo «operación de rescate» se presenta al padre de Lucina, un hombre «coronado por una cabellera entrecana y crespa que había sido frondosa [...] alto pero encorvado por el peso de sucesivas muertes que la vida le había obligado a atender» (Meruane, 2012: 66). Médico «de corazones orgánicamente en vilo. Corazones necesitados de marcapasos. Carótidas tapadas», el padre de Lucina representa en la esfera familiar el primer método de control para la protagonista, ya no solo desde una perspectiva paternal: «Hija [...] ¿no sería mejor que te operaras en Chile? [...] me los mordí [los labios], para no decirle que no había venido a pedir más opiniones médicas» (Meruane, 2012: 67); sino también desde su profesión: «sé que me pedirá por rutina los exámenes, y yo, [...] me preparo a que lo haga solo para decirle que nos los traje» (Meruane, 2012: 65) y, por tanto, desde su vinculación con los protocolos de salud y cuidado.

En la relación entre protagonista y madre (pediatra y, por tanto, también relacionada con el mundo médico, como el padre quien es cardiólogo) debe extenderse la consideración acerca del peso de la relación paternal en la configuración del microcosmos de Lucina. En 2014 Lina Meruane ofrece una entrevista al periódico *el País*<sup>17</sup> donde reflexiona acerca del protagonismo femenino en sus obras y describe el porqué de la inclusión de una madre en *Sangre en el ojo*: «Siempre me ha interesado la madre que trabaja, la del corazón dividido, con la culpa que hereda del contexto social por abandonar a sus hijos. En este caso, la madre de la protagonista, médico, es un personaje frustrado porque no puede evitar lo que le va a pasar a la hija».

Esta aclaración coincide con la que ofreció la escritora el mismo año a un canal televisivo peruano (*Canal N*) en el que se le preguntaba acerca de la construcción del personaje materno en la novela:

Me interesaba explorar en ella sus dos dimensiones [...] la pasión por el trabajo, que en el caso de ella es la medicina, es pediatra, y también es la relación culposa con los hijos precisamente porque se le dedica tanta pasión al trabajo. Entonces es una madre con el corazón dividido, que se relaciona de una manera muy compleja con esa hija que respeta por un lado su pasión por el trabajo, que ella comparte, y al mismo tiempo resiente la historia familiar, [...] un cierto abandono [...], pero también una cierta

---

<sup>17</sup> *El País*, 12 de marzo de 2014.

obsesión por el lado de la medicina con la propia hija, una relación que está mediada por la medicina entre madre e hija.

De lo dicho en estas entrevistas pueden extraerse varias premisas: la vida de la madre de Lucina es una constante división entre la entrega por su profesión y la vida familiar, una línea que se desdibuja, entrelaza y confunde, hasta el punto que la conciliación de ambos espacios engendra el sentimiento de abandono y rencor que siente la protagonista, sentimiento que va más allá de la pasión profesional de la madre, algo que Lucina no recrimina, es el peso de la desgracia que supone lo que la angustia, el «Que [la] atormentara con su tormento. Que nunca me dejara ser su hija, simplemente». Además, la culpa materna, ese error que se gestó en el pasado, tiene su continuidad en el presente de madre e hija.

Junto a los padres, dos nuevos personajes se presentan en la novela conformando el círculo familiar<sup>18</sup>: Joaquín, hermano mayor de Lucina, protector de su hermana en la infancia, a quien no conseguirá ver durante su estadía en Santiago y que tan solo podrá acceder a él mediante su secretaria y rápidas llamadas telefónicas y Félix, el menor de los hermanos, un joven espontáneo con quien Lucina pasará por un Santiago cercano esta vez en la memoria. Ambos hermanos serán piezas importantes en la historia de Lucina por motivos diferentes: Joaquín es el reflejo de las consecuencias de una infancia de olvido, «abandono» y poca atención, algo que comparte con su hermana, pero que, en él, como hermano mayor ahondan con mayor profundidad, hasta el punto que, como padre y hombre de negocios, reproducirá los mismos patrones de entrega profesional y desapego familiar vividos en su infancia<sup>19</sup>. Podría decirse que en lo que respecta a Lucina, su hermano mayor evoca al pasado, a los vacíos emocionales y cómo estos se materializan en el presente. Félix, en cambio, actúa como una representación del presente, aunque menor, su entrega profesional, tan marcada como la del resto de la familia, así como la relación que mantiene con su hermana es una excusa-trampolín para las reflexiones de Lucina acerca de Chile como espacio de memoria histórica, como foco de un trauma.

---

18 Nótese que los únicos nombres propios que no se mencionan en la novela corresponden a los nombres paternos.

19 «de Joaquín no supe más que de oídas: mensajes enviados con su secretaria, una llamada mientras aceleraba por la autopista de vuelta a su casa a hacer la maleta, a despedirse de su mujer que también se quejaba por su ausencia, y de sus hijos todos seguidos y casi clones, de sus dos nanas» (Meruane, 2012: 80).

Para entender el desapego de Joaquín y la relación que «une» a ambos hermanos es necesario hacer referencia a la infancia, pues es así como se empatiza con el presente de ambos. El capítulo «lo incondicional», un largo paréntesis en el que Lucina confina la historia de su hermano como si se la relatara a Ignacio («Si no te hablo de mi hermano mayor es porque no llegué a verlo» (Meruane, 2012: 80), es el punto desde donde se construye en la novela el muro infranqueable construido entre los hermanos. La narración de su niñez conjunta en New Jersey empieza justo después de la llamada de despedida de Joaquín, un viaje a China le impide visitarla: «discúlpame, me dijo, me moría de ganas, sí, no te preocupes, contesté, rabiosa y resentida, ofendida como una amante maltratada. Buen viaje, le dije, sabiendo toda yo [...] que otra vez huía de mi» (Meruane, 2012: 81).

«Un niño bueno con mala suerte» según Lucina relatando los años en Estados Unidos. Era su guía, «me ayudaba a escalar al bus amarillo que cada mañana nos recogía, me entregaba el libro que yo estaba leyendo para que me distrajera por el camino» (Meruane, 2012: 81), hasta que fue creciendo, y entonces, se produce la primera fracción, Joaquín decide que no puede continuar estudiando y siendo el enfermero de su hermana: «Les estaba presentando su renuncia y ellos la aceptaron porque no tuvieron valor para obligarlo a ser mi padre y mi enfermero y mi inspector en el colegio además de tener que ser mi hermano cuando él ni siquiera me había elegido» (Meruane, 2012: 82). Como ya se podrá observar al analizar la relación de Lucina con Ignacio, cada vez que esta pierde el apoyo a su alrededor, le invade el mismo sentimiento de pérdida y vulnerabilidad, algo que no será muy diferente de lo que sentirá con la «dimisión» de su hermano, que decide centrarse en los estudios: «yo me quedé sola con ellos [sus padres], a merced de ellos, aterrada de la vigilancia que ellos llamarían cuidado, sofocada por culpas improvisadas y completamente suyas» (Meruane, 2012: 83).

Lucina se justifica ante un Ignacio ausente, de la razón por la cual no ha mencionado a su hermano, la palabra *abandono* tan recurrentemente oculta en la novela, vuelve a aparecer. Joaquín abandonará a su hermana del mismo modo que los padres abandonarán a sus hijos, pero también del mismo modo que ella abandonó a su familia «en busca de alguien con verdadera vocación de sacrificio, alguien ahogado de amor o adoctrinado en la necesidad de amar, alguien con una pasión absurdamente heroica, algún suicida puro y absolutamente incondicional» (Meruane, 2012: 83).



En esta novela son dos los representantes de las instituciones médicas que tendrán protagonismo: el médico oculista chileno, un «hombre de mejillas infladas que diagnosticaba ojos desde el podio de su soberbia. Estás a punto de reventar, me había dicho con aires deterministas. No sé cómo no estás completamente ciega ya, porque en cualquier minuto. Acá no hay nada que hacer salvo extirpar» (Meruane, 2012: 48) y Lekz, «mi doctor post soviético que se toma el tiempo de explicarme mis ojos y no salta al cuchillo como esa agresiva eminencia chilena con un diploma igualmente gringo» (Meruane, 2012: 74). Ambos médicos representan un diálogo geo-político interesante: si bien estos dos oculistas han estudiado sus carreras en Estados Unidos, la manera de proceder ante el caso de la protagonista le permite a esta decantarse por Lekz y no por el médico chileno, símbolo y portador de la ideología de mercado americana dominante.

En el capítulo «mano de hierro», en el que se presenta a la madre de Lucina, aparece Félix, el hermano menor de la protagonista. Personaje natural, no vacila en hacer «pregunta[s] impreguntable[s]» (Meruane, 2012: 73) acerca de la enfermedad de su hermana, de sus síntomas y del posible desarrollo de la misma. Destaca su presencia y la espontaneidad de sus intervenciones en un contexto familiar en el que como la misma Lucina demuestra, la enfermedad, así como las cuestiones más íntimas de la familia, se ha convertido en un tema tabú:

Nadie decía: esa enfermedad, la tuya. Nadie decía las pruebas, el diagnóstico, las inyecciones diarias, la dieta especial, el cuidado fatigoso de mi madre y la vida lejos del apoyo familiar» ni tampoco hablaban «de la decisión de dejar un espléndido trabajo en el hospital [...] ni de la fortuna que habrían amasado mis padres si yo. No lo decían pero ahí estaban las verdades colgadas en el hilo de la pausa (Meruane, 2012: 49).

Cuando Félix cuestiona a su hermana acerca de la idea de operarse, del lugar que había escogido finalmente para hacerlo, la idea de volver la consulta de un médico en Chile trae a su mente memorias que yacen dolorosas aun:

¿Cómo que dónde?, le digo, subiendo el tono pero conteniéndome. Nunca ha habido ninguna duda de dónde [...] No voy a ir a ver a ese oculista, les digo [...] ¿No se acuerdan de cómo fue esa visita? No me voy a ver ni menos me voy a operar con ese

especialista que desprecia a sus pacientes [...] No volvería a verlo ni aunque se tratara de Dios todopoderoso metido en un delantal blanco y percutido<sup>20</sup>(Meruane, 2012: 73, 74).

## **2. El amor incondicional y otras enfermedades: Ignacio como «víctima» del amor y de la enfermedad en *Sangre en el ojo***

En la entrevista que Lina Meruane ofrece a un canal digital<sup>21</sup> hace referencia a la construcción de la relación de Lucina con Ignacio comparándola a «una red» donde la protagonista descubre la posibilidad de atraparlo, de convertirlo en su víctima. Para desarrollar la idea de los límites del amor incondicional cabe hacer una breve mención a los inicios de esta relación que se gesta en los principios de la ceguera permanente de la protagonista. Ignacio, un profesor de literatura de origen español (gallego), coincide con Lucina en una cena en su honor tras una conferencia. Lucina, consciente o inconscientemente llevada por la atracción advierte a Ignacio de «un desperfecto» que podía dejarla ciega. De eso ya habían pasado al menos seis meses (Meruane, 2012: 32), tiempo en el cual la pareja ha continuado con sus planes sin separarse de un «tercero en discordia»: la ceguera de Lucina que avanza.

Como la protagonista lidia con la opinión y presión social, del mismo modo Ignacio no está exento. Sus amistades lo alertan: la ciega lo está sometiendo a un chantaje emocional, se está convirtiendo en su lazarillo, «ella no es tu novia sino tu soborno» (Meruane, 2012: 51). El personaje de Ignacio es la pugna entre el amor, el mismo sentimiento «voluble y elástico [que] se estiraba sin romperse» y lo mantiene junto a ella (Meruane, 2012: 161) hasta el final y el peso de una enfermedad que, si bien no es suya, lo arrastra con sus consecuencias. Lucina ha creado alrededor de su figura estrechos lazos de dependencia, encontrando un canal de visibilidad y salvación en los ojos de su pareja, perder su apoyo, «sus brazos para guiarme, sus piernas para encaminarme, su voz para ponerme en alerta» (Meruane, 2012: 53), la hacen sentir aún más ciegas.

---

20 En las mismas líneas de esta cita se presenta a Olga (trabajadora doméstica de la familia). Aunque no se profundizará en el papel de este personaje en la novela, cabe mencionarla por la importancia que la misma Lucina le otorga al considerarla como de la familia y una aliada en la resistencia materna: «Olga acusaba a mi madre de endilgarle su tarea, y secretamente la culpaba de que yo me hubiera ido tan joven [...] Y éramos aliadas en el rencor hacia mi madre» (Meruane, 2012: 100).

21 VIMEO, *Conocer el autor* (2013). [Consultado en línea]: < <https://vimeo.com/48906612> >.

Teresa Fallas incidirá en la figura de Lucina desde la postura de «víctima-victimaria» que encarna ambas esencias «sin mediar ninguna transición o discordancia entre una y otra, porque los límites que separan-enlazan ambas nociones se confunden y se pierden» (Fallas, 2014: 4), a quien un deseo oculto de igualarse a los demás<sup>22</sup>, de no sentir que forma parte de un espacio paralelo, la convierte en una victimaria de sí misma y de los demás. Como la misma Lina Meruane afirma en una entrevista al periódico argentino *Clarín*: «Esta mujer que oscila entre la ceguera permanente y la recuperación de la vista es un personaje movilizado por la ira, por el deseo iracundo de superar la crisis, y esa energía la lleva a valerse de todo el que se le ponga por delante. Esta mujer está dispuesta a todo, menos a ser la víctima de su cuerpo».

Es en ese intento de librarse de su enfermedad sin filtro, en el que Ignacio se convierte en la diana del irrefrenable deseo de Lucina de poseer sus ojos. La intimidad sexual<sup>23</sup> se convierte en una breve narración *gore* en la que pezones son «los ojos abiertos de mi pecho» y la excitación se alcanza cuando «mi lengua se metía debajo de un grueso párpado de piel rugosa y secreta [...] me fui trepando por el cuerpo de Ignacio para asomarme a su ombligo e introducirme también en esa cuenca»<sup>24</sup> (Meruane, 2012: 98). Esta excursión de Lucina por el cuerpo de su «víctima» se repetirá al menos una vez más, esta vez, Ignacio duerme en su camino junto a ella de vuelta a Nueva York: «Te separé los párpados [...], y pronto lo estaba lamiendo entero, te estaba chupando entero el ojo con suavidad» (Meruane, 2012: 123).

El nefasto resultado de la operación ocular de Lucina, la confina en una situación límite en la que su desesperación precisa de una verdadera prueba de amor, no se conforma con los «ojos usados, gastados y hasta dilapidados por la medicina» (Meruane, 2012: 158) de su madre, requiere de una última demostración incondicional: «Solo una, Ignacio, [...] nunca te pediría dos. La prueba más pequeña que te podía pedir, apenas más grande que una canica» (Meruane, 2012: 185). Meruane afirma en una breve entrevista al *Canal N*, el modo en que Lucina descubre en su enfermedad una

---

22 «Y por eso brindábamos, porque en la oscuridad de esa casa vacía éramos lo mismo: una pareja de amantes ciegos» (Meruane, 2012: 29).

23 Entre las prohibiciones de Lekz se encuentran «los arrebatos carnales porque incluso en un beso apasionado podrían romperse las venas» (Meruane, 2012: 13).

24 En dos ocasiones Ignacio siente mareos al entrar en contacto (también visual) con el cuerpo de Lucina: «Ignacio daba pasos nerviosos sobre el parqué pelado, daba vueltas para apartarse de mi madre» (Meruane, 2012: 128), «Tengo hambre, anuncié mientras Ignacio se lavaba, asqueado y mareado y con ganas de desmayarse, dedos, manos, uñas, codos, dientes» (Meruane, 2012: 159).

forma de manipulación<sup>25</sup> que alcanza a Ignacio y lo convierte, desde su vulnerabilidad, en parte de esa red que mueve a la protagonista en su intento de huir de su enfermedad, intercambiando su postura de víctima a victimaria.

Lucina se encuentra en un punto de no retorno, la cura de su ceguera agota las opciones, es definitivo, la sangre siempre estaría ahí y la idea de un trasplante se presenta como una opción con sus dilemas, puesto que no existen bancos de ojos, nadie dona sus ojos después de morir por creencias ancestrales, porque «alguna gente pensaba que los ojos eran una prolongación del cerebro, el cerebro asomándose por la cara para pellizcar la realidad» (Meruane, 2012: 189). Ignacio se convierte en una especie de ser enajenado en su lucha por digerir la petición, el sacrificio. Sin su consciencia ni consentimiento ya ha sido manipulado, Lucina cuando pide a Lekz que la espere, «yo le voy a traer un ojo fresco» (Meruane, 2012: 190), ya conoce la respuesta de Ignacio.

Sin duda esta novela también puede reflexionarse desde la crueldad no solo de la enfermedad o del cuerpo, también sobre el sadismo del amor, dónde está el límite de los sentimientos incondicionales. En Lucina late una permanente búsqueda del otro, de otro cuerpo y su presencia.

### **3. Escribir desde el umbral: cuaderno de deScomposición en *Fruta podrida* y ficción y lenguaje en *Sangre en el ojo***

Tanto en *Fruta podrida* como en *Sangre en el ojo* el cuerpo cobra su importancia ya no solo como espacio invadido por un agente externo y ajeno al cual debe resistir desde diferentes perspectivas, sino que, en su metamorfosis, ha encontrado nuevos modos y medios de expresar, de manera más íntima, menos pública, pero igualmente rebelde. La escritura, la ficción y la memoria se combinan, construyen nuevas formas de discurso, se unen en simbiosis con el cuerpo que se descompone, que se pudre del mismo modo que ocurre con el sistema caduco que oprime al mundo de estas novelas.

En paralelo al cuaderno de composición que Zoila debe completar por prescripción médica con la información de sus ingestas y cálculos de porciones, se inscribe el cuaderno de *deScomposición*, «un tipo de testimonio que va narrando el proceso de fragmentación de los cuerpos y del texto» (Barrientos, 2015: 101) y en el

---

25 «Escúchame Ignacio, te había dicho. ¿Tú no crees que yo haría lo mismo por ti?» (Meruane, 2012: 186)

que Zoila «se descompone» en un total de nueve poemas, testimonio de su enfermedad y de sus frustraciones<sup>26</sup>. Tras el gran complot de María y la realización de este, Zoila viaja al país del Norte, un supuesto Nueva York, con una pierna herida desde El Ojo Seco y unas tijeras que manchadas con su sangre se transforman en un arma de liberación. En el Gran Hospital, Zoila decide cortar cánulas, mangueras, desenchufar maquinaria y monitores de esos cuerpos enfermos, moribundos que yacen suspensos a la voluntad de una asistencia artificial y de falsas promesas. La piel y el cuaderno de la protagonista, prolongación de su cuerpo, constituye un nuevo lenguaje: «El lenguaje de las células es el único que verdaderamente comprendes: ese idioma es tu única lengua y es tu mejor arma de ataque»<sup>27</sup> (Meruane, 2015: 140).

Lina Meruane en una entrevista que ofrece de nuevo al periódico *Clarín* (2 de abril de 2012) destaca el peso de lo autobiográfico y de la autoficción en la novela *Sangre en el ojo*<sup>28</sup>, «Trampa para el lector cuyo acto de entrega al relato lo lleva a convencerse de que todo lo que se le cuenta es verdadero»<sup>29</sup>. Lucina, protagonista de la novela y escritora de ficción, utiliza como seudónimo el nombre de Lina Meruane: «¿Entonces eres o no Lina Meruane? A veces soy, dije, cuando los ojos me dejan; últimamente cada vez soy menos ella para volver a ser Lucina» (Meruane, 2012: 32)<sup>30</sup>. A nivel lingüístico también destaca en la novela la convivencia entre el español y el inglés, si bien la novela transcurre en Nueva York y Chile, los personajes son de diferente procedencia: Ignacio es gallego; Raquel, amiga de la pareja, es madrileña; Silvana, la directora de tesis de Lucina es argentina y el “espacio médico” habla en inglés. Luego

---

26 No solo los poemas forman el cuaderno de descomposición de Zoila, también se recogen mapas, recortes sobre hospitales y enfermedades (Meruane, 2015: 140).

27 Cuando Zoila decide no acatar las normas y protocolos médicos, así como destruirlos desde dentro, se transforma en un ser abyecto, fuera de los cánones de seguridad y control: «No es por lo tanto la falta de limpieza lo que causa la abyección, sino aquello que perturba la identidad, el sistema, el orden; lo que no respeta los bordes, las posiciones, las reglas, lo que está en medio, lo ambiguo, lo mezclado» (Kristeva, 2006: 11).

28 En la entrevista que ofrece a *Canal N* (canal de televisión peruano), la misma Lina Meruane confiesa que vivió un episodio parecido al de Lucina. La escritora, diabética como sus personajes, también sufrió un episodio de sangrado ocular.

29 Ana Casas hará mención al papel público de los creadores y la manera en que esto influye en la recepción de sus textos (Ana Casas, 2011: 12).

30 Las confusiones con el nombre de la protagonista se retomarán al menos en dos ocasiones: «Lina, Lucina, exclamó Ignacio repentinamente aliviado o agotado y confundido» (Meruane, 2012: 44), «Alguien voceaba ese Lucina que el santoral registra a la manera de una errata etimológica, como Lucina o Lucita o Lucía o incluso como Luz, que se acerca tanto a Luzbel» (Meruane, 2012: 60).

existe el ejemplo de Félix quien se dirige a su hermana llamándola *sis* (sister), una vieja costumbre importada de New Jersey.

Macarena Areco en su *Cartografía*, propone cuatro territorios o espacios desde los cuales abarcar la novela chilena actual ofreciendo una visión más amplia y variada: los realismos, los experimentalismos, los subgéneros y las hibridaciones. Este último territorio, el de las hibridaciones, el de la mezcla y las dimensiones transitables, es el resultado de la amalgama de diferentes formatos caracterizados por distintos subgéneros narrativos además de

Por la multiplicidad y la fragmentación en ámbitos como la estructura, el tiempo, el espacio, las voces y las tramas; por la desterritorialización que puede ser entendida como diseminación geográfica que supera el ámbito hispanoamericano, pero también como el cuestionamiento de los límites entre literatura y ficción, seres y objetos y entre géneros narrativos; y por la transtextualidad [...]. La novela híbrida es polifónica, en el sentido de las voces y de los géneros que en ella aparecen [...]. Esta forma busca su legitimidad en el hecho de hablar el lenguaje común, tanto en lo relativo a emplear los códigos de los medios masivos y los géneros narrativos, como en el sentido de utilizar una lengua global estandarizada (Areco, 2011: 182).

Tanto en *Fruta podrida* como en *Sangre en el ojo*, la narración atraviesa espacios diferentes, Chile y Estados Unidos, territorios que no solo suponen para las protagonistas lugares de acción, sino que en los mismos el pasado es evocado como medio de análisis del presente y el uso del monólogo implica la plasmación del pensamiento más íntimo, así como la diferenciación con los discursos establecidos con las esferas públicas y poseedoras del poder. La *desterritorialización* implica no solo la focalización de la trama en un territorio «X», supone la articulación entre ficción y literatura, entendiendo estos enfoques como supuestas fronteras o límites. Zoila y Lucina, creaciones ficcionales de Lina Meruane, son el ejemplo de cómo la ficción y lo biográfico se unen, ambas protagonistas sufren de diabetes como la propia escritora e incluso Lucina utiliza como pseudónimo el nombre de su creadora, hasta el punto que las personas más cercanas confunden en varias ocasiones su nombre y se cuestionan si es o no realmente Lina Meruane. Con el mapa del continente americano como guía, las voces en esta novela también constituyen una característica a señalar. Como ya se ha podido observar, los términos populares, la voz de las temporeras, los tecnicismos médicos, las variantes del español, así como el uso del inglés adoptado por los hablantes

hispanos, forman parte de esta hibridación, de este circular de polifonías que implican también variedad de pensamientos, enfoques y críticas desde la diversidad. En Meruane, un abanico de asociaciones temáticas y referenciales articuladas desde la capa social e histórica chilena (pero también del resto del mundo), dan fe de los procesos literarios en auge a finales del siglo XX que representa la entrada a una nueva época, a un nuevo trayecto de desarrollo.

#### **4. Chile como referente y espacio de memoria en *Sangre en el ojo***

*Sangre en el ojo* es también la novela de la memoria. Lina Meruane reinterpreta el pasado chileno a través de Lucina desde el recuerdo que le permite a esta ciega verlo todo «viéndolo desde el recuerdo de haberlo visto» (Meruane, 2012: 20).

La memoria le permitirá a Lucina traer al presente Santiago de Chile recorriendo sus calles con Félix (quien en ocasiones incluso ayuda a su hermana a recordar señalándole los diferentes espacios) e Ignacio, con quienes recordará puntos estratégicos de la ciudad así como acontecimientos históricos que cambiaron el curso político, social y económico del país: «Dejaba que fuera salpicando el mapa en mi memoria visual con trozos sueltos de la ciudad» (Meruane, 2012: 75), «hasta que llegamos al palacio de la Moneda que se me figuró blanco, inmaculado, previo al estallido de las bombas [...] Félix, dije yo, interrumpiéndolo, ¿y los hoyos? ¿En la Moneda?, cómo se te ocurre, [...] ¡Si la reconstruyeron hace siglos!» (Meruane, 2012: 76), «Que doblara hacia arriba, hacia la cordillera. No veo ninguna cordillera, dijo Ignacio. Tiene que estar ahí, le dije, tapada por la nube espesa de las chimeneas industriales» (Meruane 2012: 96).

El cuerpo enfermizo de la protagonista se relaciona con otro cuerpo enfermo, el de la sociedad chilena, víctima del discurso oficial y que resiste a las políticas silenciadoras del recuerdo. Para Teresa Fallas, las frases suspendidas en la novela o los silencios familiares (no se atreven a hablar libremente de la enfermedad de Lucina), están relacionado con el régimen dictatorial y la censura (Fallas, 2014: 11); los diarios chilenos que lee Ignacio son ejemplo de la confabulación entre poder y prensa: «Ignacio, acá solo hay diarios de oposición, es decir, de derechas. No hay izquierda. No hay un diario de centro. Ningún diario informativamente decente» (Meruane, 102: 95). Fallas también destaca el lenguaje militar en la novela, que se mezcla con el protocolo médico y convierte la escena del preoperatorio en un interrogatorio: «alguien más me toma del brazo y me amarra una pulsera plástica que lleva mi alias de prisionera. [...]

¿Cuál es tu nombre?, [...] ¿alguna enfermedad congénita?, ¿qué medicinas estás tomando? (Meruane, 2012: 140)».

La ceguera de Lucina no le opaca la «visión» de la memoria, mediante ella es que se traslada al recuerdo traumático de su niñez, su cuerpo enfermo se mimetiza con la historia de Chile, sociedad también enferma a la que pertenece, pero se siente del todo ajena y a la que accede desde perspectivas nuevas de recuerdo y narración. En *Sangre en el ojo* la vinculación cuerpo-estado queda patente en el modo en que la institución médica, representada por Lekz y el oculista chileno, despliega sus estrategias de poder mediante el control. Como un todo orgánico, cuerpo y estado son susceptibles a padecer *enfermedades* análogas ante la presencia de elementos considerados «patógenos».

## 5. Conclusiones

Si bien en *Fruta podrida* y *Sangre en el ojo* la enfermedad es el tema que vertebra la narración de las novelas, el modo en que ambas protagonistas plasman y viven su diabetes permite la reflexión más allá de la mera dolencia y de la construcción de los personajes. Zoila, desobediente por «herencia», convertirá su cuerpo en su propio proyecto de destrucción. Rodeada de las frutas perfectas que con esmero protege su hermana María en el galpón, se desvinculará de la cadena de perfección y se sublevará contra las normas de salud a cualquier precio, hará de su enfermedad su propio servicio de resistencia y de su cuerpo la pluma y lienzo testimonio sangriento de su existencia, de su propia «putrefacción» y la de la sociedad que la rodea. En Lucina la diabetes provocará una ceguera imparable y progresiva, fisura a partir de la cual se exploran nuevas alternativas de narrar desde la mirada ajena, el recuerdo y la memoria, temas que constituirán una profunda reflexión acerca del peso histórico y su huella más allá de las fronteras corpóreas, pero sin desligarse de las mismas.

El valor de la historia familiar, el desarraigo de sus integrantes, en ocasiones metáfora de la sociedad chilena, también es motivo significativo en estas novelas. La ausencia de los progenitores, así como la sobreprotección paterna, supone, al igual que la enfermedad física, lastres que acompañan a las protagonistas en la constitución de sus propias historias y en el discurrir en la sociedad. El amor y el egoísmo, sentimientos que en Lucina confluyen sin límites, ofrecen como resultado la dualidad del personaje, que



en sus intentos por evitar una ceguera que progresa sin freno, convierte al *amor* en víctima de su enfermedad.

El cuerpo de Zoila y Lucina, espacios donde se gestan y penetran los mecanismos de deshumanización de la medicina contemporánea, emergen como voz del *contradiscurso*, negándose a recibir sin resistencia el doloroso castigo que otorga la sociedad a los cuerpos indómitos y convirtiéndose en un «espacio potencial que comunica, sin necesidad de palabras, los diferentes estados de ánimo o etapas de la vida» (Sánchez, 2011: 179). La escritura, en alianza íntima con el cuerpo, se convierte en un aliado para transcribir el dolor, los traumas y las transformaciones sufridas, en una especie de acto pulsional liberador del sufrimiento; el cuerpo, como origen, como soporte en el que se materializa el pensamiento, hace de la letra canal de expresión, prolongación corpórea de su propia identidad. *Fruta podrida* y *Sangre en el ojo* son la historia de cuerpos en estado de podredumbre, de extinción, cegueras inminentes, recuerdos recurrentes, memorias ajenas, pero no prestadas, organismos en desecho en sociedades desechables, sentimientos encontrados, olvidados, dolores, aclamados y sin límites.

Las mujeres confinadas por la historia del occidente al cuerpo y sus síntomas hacen de este el espacio de la escritura, el lugar de la rebelión.

## 6. Bibliografía:

Areco, Macarena (2011). «Cartografía de la novela chilena reciente. Realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros.» *Anales de literatura chilena*. nº 15, pp. 179-186. [Consultado en línea]: >  
<http://analesliteraturachilena.cl/images/N15/Cartografia-de-la-novela-chilena-reciente.pdf>>

Barrientos, Mónica (2015). «La fisura del espacio y la toxicidad de los cuerpos: *El contagio* de Guadalupe Santa Cruz y *Fruta podrida* de Lina Meruane». *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Vol. 44, nº 1, pp. 91-103. [Consultado en línea]: <  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5422180>>

Casas, Ana (2011). «La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales». *Fabulaciones de yo y representación autoficcional en narrativa, cine, teatro y novela gráfica en el marco de la teoría de los géneros*. pp. 1-16. Iberoamericana (Editorial Vervuert, S.L): Frankfurt. [Consultado en línea]: < [http://www.iberoamericana-vervuert.es/introducciones/introduccion\\_521841.pdf](http://www.iberoamericana-vervuert.es/introducciones/introduccion_521841.pdf) >

Fallas, Teresa (2014). «Sangre en el ojo: Víctima y victimaria encarnadas en una misma persona». *Revista Estudios*, 29, pp. 1-24. [Consultado en línea]: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5467008> >

- (2016). «Fruta podrida: La reivindicación de la vida y de la muerte desde un cuerpo enfermo, desechado». *Revista humanidades*, vol. 6, pp. 1-30. [Consultado en línea]: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5557935> >

Fenna, Simone (2015). «Ficciones patológicas: la enfermedad y el cuerpo enfermo en *Fruta podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane». *Revista Estudios*, 31, pp. 1-18. [Consultado en línea]: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5466892> >

Fernández, Domingo (2009). «¿Qué es la biopolítica?» en *Cuadernos del Ateneo*, nº. 26, pp. 93-98. [Consultado en línea]: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3106572> >

Ferrús, Beatriz (2006). *Heredar la palabra. Vida, escritura y cuerpo en América Latina*. Tesis doctoral. Universitat de València. [Consultado en línea]: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=7568> >

- (2016). «Fruta podrida. La escritura descompuesta de Lina Meruane». *Rassegna iberistica*. Vol. 39, nº 106. Pp. 325-336. [Consultado en línea] < <http://edizionicafofoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/2016/106/fruta-podrida/> >

Michel Foucault (1979). *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. 6ª ed. Siglo XXI: Madrid.

- (2009). *Nacimiento de la biopolítica: Curso del Collège de France (1978-1979)*. Akal: Madrid.

Guerra, Lucía (1995). «Cercos culturales de la representación del Yo en la escritura de la mujer latinoamericana». *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 6, pp 275-282. [Consultado en línea]: <  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2317471> >

Guerrero, Javier y Nathalie Bouzaglo (comp.) (2009). *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Eterna Cadencia Editora: Buenos Aires.

Kristeva, Julia (2006). *Poderes de la perversión*. Pp. 1-22. Siglo XXI Editores: México. [Consultado en línea]: <  
[https://teoriadelsujeto.files.wordpress.com/2009/11/kristeva\\_poder-de-la-perversion.pdf](https://teoriadelsujeto.files.wordpress.com/2009/11/kristeva_poder-de-la-perversion.pdf) >

Meruane, Lina (2007). *Fruta podrida*. Eterna Cadencia Editora: Buenos Aires.

- (2012). *Sangre en el ojo*. Caballo de Troya: Madrid.

Sánchez, Nuria (2011). «Palabras corporales de las voces marginadas» en *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*. Diego Falconí y Noemí Acedo (eds.). Vol. 5. Editorial UOC, S.L: Barcelona.

Simón, Carmen (2007). «Prólogo» en *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*. Colette Rabaté. Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca.